

Musik und Dichtung im Spiegel einer Freundschaft

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze

Ingeborg Bachmann hat in den Interviews zu ihrem Roman *Malina* von ihrem besonderen Verhältnis zur Musik gesprochen und die Musik an den Anfang ihres künstlerischen Schaffens gestellt:

Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. Dann ist es lange Jahre nebenher gelaufen. Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört [...] weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben.¹

Dennoch hatte sie – wie sie es in einem anderen Interview formuliert – auch später vielleicht noch eine intensivere Beziehung zur Musik als zur Literatur², weil die Musik „der höchste Ausdruck“ sei, „den die Menschheit gefunden hat“.³ Dieses Bekenntnis Ingeborg Bachmanns zur Musik verweist auf deren zentrale Bedeutung in ihrem Literaturverständnis, in dem sich Sprachreflexion und Musikästhetik poetologisch ergänzen.

Bachmanns besonderes Verhältnis zur Musik findet seinen deutlichsten Ausdruck in der künstlerischen Zusammenarbeit mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze, vor allem in den Libretti zu Henzes Oper *Der Prinz von Homburg* und *Der junge Lord* sowie in der Ballettpantomime *Ein Monolog des Fürsten Myschkin*. Im gleichen Kontext entstanden auch ihre musikästhetischen Schriften, insbesondere die Texte *Die wunderliche Musik* (1956) und *Musik und Dichtung* (1959), die das Verhältnis der beiden künstlerischen Medien Musik und Literatur poetologisch reflektieren.⁴

Die Dichterin Ingeborg Bachmann und der Komponist Hans Werner Henze lernten sich im Oktober 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 kennen. Beide waren damals 26 Jahre alt, und beide hatten eine Schreibbiographie hinter sich, in der die Öffnung gegenüber dem künstlerischen Medium des jeweils anderen ein Charakteristikum ihrer künstlerischen

1 Interview mit Andrea Schiffner am 5. Mai 1973. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München: Piper 1983, S. 124.

2 Interview mit Ilse Heim am 5. Mai 1971, ebd., S. 107.

3 Statement zum Film von Gerda Haller 1973. Zitiert nach Greuner, Suzanne: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg: Argument (Sonderband 179) 1990, S. 69.

4 Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2002, S. 297.

Arbeit darstellte. Bei Henze war es die Suche nach einer musikalischen Verbindung zu literarischen Texten, da er in der Sprachähnlichkeit der Musik eine größere Klarheit und bestimmtere Wirkung garantiert sah. Bachmann entdeckte in der Musikalität der Sprache die Möglichkeit, deren Grenzen zu überschreiten, oder diese wenigstens abzustecken. So ist in der Arbeit beider schon vor der persönlichen Begegnung ein Dialog der Künste vorweggenommen, der dann durch ihre Zusammenarbeit weitergeführt und variiert wird.⁵

Nach der ersten persönlichen Begegnung entwickelte sich rasch eine enge Beziehung zwischen den beiden Künstlern. In ihrem unlängst edierten Briefwechsel ist sowohl diese Beziehung als auch die konkrete Zusammenarbeit, die Entstehung gemeinsamer Werke dokumentiert. Neben deutschsprachigen Briefen umfasst diese Korrespondenz auch Briefe in italienischer, englischer und französischer Sprache.⁶ Den 219 Briefen Hans Werner Henzes (von denen ein Drittel in die Edition gar nicht aufgenommen wurde) stehen lediglich 33 Briefe Ingeborg Bachmanns gegenüber, da der größere Teil ihrer Briefe an den Komponisten verlorengegangen ist.⁷ Aus Gründen der ungleichen Überlieferung kann man diese besondere Freundschaft und die Entstehung der gemeinsamen Werke vorwiegend aus Henzes Sicht kennen lernen.

Bachmann und Henze fühlten sich zueinander hingezogen und sogar einander seelisch verwandt nicht zuletzt durch ihre fast zeitgleichen Geburtstage. (Henze war nur fünf Tage jünger als Bachmann, er wurde am 1. Juli 1926, sie am 25. Juni 1926 geboren) Henze sah darin „eine Art Bündnis, eine Bruderschaft, eine Wahlverwandtschaft“.⁸ Im Winter 1954/55 überlegten sie sogar zu heiraten, aber es ist nie dazu gekommen. Bachmann berichtet in einem Brief an ihre Eltern von dem gesellschaftlichen Schutz, den sie für den homosexuellen Henze im Italien der fünfziger Jahre bedeuten könnte. Ihr wurde es aber nach und nach klar, dass eine Liebesbeziehung mit dem Komponisten ausgeschlossen ist, und ihr Zusammenleben erhebliche Schwierigkeiten bereiten würde. Das enge geschwisterliche Verhältnis lockerte sich erst Mitte der sechziger Jahre, ein freundschaftlicher Kontakt blieb jedoch bis zu Bachmanns Tod bestehen.

Auf der künstlerischen Ebene wurde die Beziehung für beide außerordentlich produktiv. Das erste gemeinsame Werk entstand im Sommer 1953 in Italien, auf der Insel Ischia, wo Henze damals wohnte. Bachmann schrieb dort eine neue Textversion des *Monologs des Fürsten Myschkin*, aus Dostojewskis Roman *Der Idiot*, den Henze als Grundlage für eine Ballettpantomime wählte. Es gab eine erste Textfassung von Tatjana Gsovsky, mit der Henze aber unzufrieden war.

5 Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft. Hg. von Hans Höller. München / Zürich: Piper 2004. Nachwort von Hans Höller S. 407f.

6 Ebd., S. 402.

7 Ebd., S. 428.

8 Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001, S. 72f.

Die Idee einer gemeinsamen Oper wurde durch eine *Traviata*-Aufführung in der Mailänder Scala mit Maria Callas angeregt, die Bachmann zusammen mit Henze auf einer gemeinsamen Reise im Januar 1956 nach Neapel besuchte. Das Erlebnis der Opernsängerin Maria Callas war nach Bachmanns eigener Darstellung der Punkt, an dem sich ihre „Einstellung gegenüber der Oper“ grundlegend veränderte und in „ein besessenes Interesse für diese Kunstform“ umgeschlagen ist.⁹ Das erste gemeinsame Opernprojekt *Belinda* scheiterte zwar, weil Bachmann – wie sie selbst meint – Arien mit Gedichten und Rezitative mit Dialogen verwechselte. Ihr zweites Opernprojekt schlossen sie aber erfolgreich ab, und im Mai 1960 wurde die gemeinsame Oper *Der Prinz von Homburg* aufgeführt.

Bachmann benutzte Heinrich von Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* als Vorlage. Sie reduzierte die militärische Szenerie und verlegte den Akzent auf den inneren Konflikt des Protagonisten. Auf Henzes Wunsch hob Bachmann im Programmheft *Entstehung eines Librettos* (1960) diese Eigenart der Oper hervor, und übernahm dabei sogar die Formulierung des Komponisten aus einem an sie adressierten Brief.¹⁰ Bachmann und Henze arbeiteten souverän den Kern von Kleists Schauspiel heraus und ergänzten sich in Text und Musik kongenial. Bachmann griff sogar in die Musik ein, den Anfang musste Henze sogar dreimal neu schreiben, bevor ihr die Musik als stark und zutreffend genug erschien.

Der Erfolg der Uraufführung in Hamburg ermunterte sie zu einer zweiten gemeinsamen Oper.¹¹ Diese trug den Titel *Der junge Lord* und wurde im April 1965 in Berlin uraufgeführt. Auf Bachmanns Vorschlag haben sie sogar einen Briefwechsel zur Entstehung der Oper geplant, der bei Rowohlt hätte erscheinen sollen. Aber wie ein Brief Henzes eindeutig belegt, wurde der Plan durch die Schuld Bachmanns nicht realisiert.¹²

9 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 433.

10 Hans Werner Henzes Brief an Ingeborg Bachmann, Neapel 3. und 4. März, 1960. „P.S. Glaubst Du es wäre Dir vielleicht möglich, zum Ausdruck zu bringen, dass für uns (oder wenigstens für mich) der Prinz ein erster, oder der erste moderne Held ist, der erste psychologisch interessante, nicht-„klassische“ Typ von Protagonisten – einer der selbst entscheidet, ohne „Schicksal [...]“ In: Briefe einer Freundschaft 2004, S. 236. Bachmann formuliert es im Programmheft wie folgt: „So mußte der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selber entscheidend [...] kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem.“ Bachmann 1978, Bd. 1., S. 371.

11 Hoell 2001, S. 102-104.

12 Hans Werner Henzes Brief an Ingeborg Bachmann, Marino, 19. August 1964. „Die gewünschte und eindringlich erbetene Inhaltsangabe kam bis jetzt noch nicht und ebensowenig der lange Brief, den Du mir noch am selben Abend zu schicken versprachst. Auf diese Weise, denke ich, wird es nie den berühmten, von Dir vorgeschlagenen Briefwechsel geben.“ Und im Postskriptum des gleichen Briefes: „Und an Rowohlt, hast Du an den geschrieben? Ich hoffe es aufrichtig. Wenn nicht, dann fürchte ich, dass das Buch über den 'Lord' nicht erscheinen kann.“ In: Briefe einer Freundschaft 2004, S. 251f.

Das Libretto basiert auf Wilhelm Hauffs *Der Affe als Mensch* aus dessen Märchenalmanach. Bachmann schälte aus dieser Parabel den tragfähigen Kern heraus: Die spießbürgerliche Doppelmoral und Fremdenfeindlichkeit des Originals wurden sowohl inhaltlich als auch sprachlich verstärkt. Bachmann lässt die Sprache in Phrasen erstarren – worin ihre Sprachkepsis den adäquaten Ausdruck findet – und schafft damit für Henze ideale Freiräume für die musikalische Ausformung. Mit weltweit über 50 Inszenierungen gehört dieses Werk zu einer der erfolgreichsten Opern der Nachkriegszeit. Dennoch sollte sie die letzte gemeinsame Arbeit bleiben.¹³

Die künstlerische Zusammenarbeit mit Henze führte Bachmann in die Welt des Musiktheaters ein, aus ihr gingen aber auch mehrere musikästhetische Essays hervor, in denen sie das Verhältnis von Musik und Literatur feinfühlig reflektiert. Es ist der Bezug zwischen einem tiefen Musikverständnis und der bei ihr so stark ausgeprägten Sprachreflexion, auf dem die Bedeutung dieser Essays basiert. Sie bilden Grundsteine sowohl für Bachmanns Literaturverständnis als auch für die Entwicklung ihrer musikalischen Poetik.

Der erste dieser Essays, *Die wunderliche Musik* (1956) setzt sich aus 14 poetischen Miniaturen zusammen. Am Modell eines Konzertabends beleuchten sie unterschiedliche Aspekte des modernen Musiklebens im Hinblick auf die abschließende Frage „Was aber ist Musik?“. Allerdings verweigern sie jede eindeutige theoretische Antwort.¹⁴ 1958 entsteht Bachmanns zweiter Essay *Musik und Dichtung*, dessen musiktheoretische Grundlage Henzes Notizen über „das alte text-musik-verhältnis-problem“¹⁵ bilden, die er Bachmann brieflich zugeschickt hat. Der Essay reflektiert in theoretischer Form das Verhältnis von Musik und Literatur als zweier Kunstmedien, in ihm rückt Bachmann den Gedanken Henzes „die beiden Künste können sich vereinen“¹⁶ ins Zentrum ihrer Überlegungen: „Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung.“¹⁷

Die Autorin kontrastiert die Sprache, die nach Auschwitz schuldig geworden ist, mit der Reinheit der Musik, um dann – in Anlehnung an Hölderlin – eine gemeinsame „Gangart des Geistes“ zu entdecken. An der Musikästhetik der Romantik anknüpfend, begreift sie die Musik metaphorisch als eine „andere Sprache“, die ihre höchste Ausdruckskraft und Wirkung aus der Vereinigung von Musik und Dichtung gewinnt. Umge-

13 Hoell 2001, S. 124f.

14 Albrecht / Göttische 2002, S. 188.

15 Hans Werner Henzes Brief an Ingeborg Bachmann, Neapel 31. März 1958. Briefe einer Freundschaft 2004, S. 190.

16 Ebd., S. 190.

17 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 60.

kehrt kann sich die Sprache dann durch die Musik ihrer „Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichern.“¹⁸ Als Grundlage für die potenzierende „Vereinigung“ der beiden Künste erweisen sich der Rhythmus und die menschliche Stimme.¹⁹

Die Programmtexte, die Bachmann zur Uraufführung der beiden gemeinsamen Opern geschrieben hat, sind im Wesentlichen Kommentare zu ihren Libretti. In ihnen fehlt das Pathos des Essays *Musik und Dichtung*, sie teilen aber dessen ästhetische Grundgedanken. Der Programmtext *Entstehung eines Librettos* (1960) sieht die Rechtfertigung des Librettos zur Oper *Der Prinz von Homburg* nur in der Musik, die in der Oper mit dem Text „eine neue Ganzheit“ bildet.²⁰ In ihren *Notizen zum Libretto* (1965) für die Oper *Der junge Lord* bezeichnet Bachmann „die Überlappungen von Texten“ als charakteristisch für die Struktur eines Librettos, weil die Figuren der Oper „nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen.“²¹ Nach Meinung der Dichterin begründet dieses scheinbare Chaos der Oper die Überlegenheit des Musiktheaters gegenüber dem Prosatheater. Die Oper könne nämlich dadurch den elementarsten Ausdrucksbedürfnissen gerecht werden, die sich mit den Mitteln des Prosatheaters nicht darstellen ließen.

Bachmann hat ihrem Freund *Enigma*, eines ihrer letzten veröffentlichten Gedichte, gewidmet. Dieses Gedicht hat deutlicher als jedes andere dieser Autorin die Musik zum Thema. Im Druck trägt es die Widmung: „Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi.“²² In den Anmerkungen zur Erstveröffentlichung,²³ in denen Bachmann es als Collage bezeichnet, benennt sie die „musikalischen“ Texte, auf die sich ihr Gedicht bezieht. Verwendet werden von ihr vier Worte aus den Peter-Altenberg-Liedern von Alban Berg sowie ein Zitat aus dem Frauenchor der 3. Sinfonie von Gustav Mahler.²⁴ Offensichtlich war es Bachmann wichtig, dass man erkennt, dass durch den musikalischen Kontext auf die Beziehung von Musik und Dichtung verwiesen wird.²⁵

Mit dem abgewandelten Altenberg-Zitat „Nichts mehr wird kommen“²⁶ evoziert die

18 Ebd., S. 61.

19 Ebd., S. 60.

20 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 373.

21 Ebd., S. 434.

22 Henzes Vertonung von Gedichten Torquato Tassos für Sopran, Violine und Orchester, entstanden 1963.

23 Erschienen mit drei anderen Gedichten von Bachmann, in Kursbuch 15, November 1968, S. 91-95.

24 Bachmann hat sich übrigens geirrt, wenn sie ursprünglich als Quelle den Kinderchor der 2. Sinfonie von Gustav Mahler angibt.

25 Höller, Hans: „Enigma“. Ingeborg Bachmann „An die Musik“. In: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen von Ingeborg Bachmann. Ed. und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 157.

26 Bachmann weist in ihren Anmerkungen nicht darauf hin, dass sie den Altenberg-Text nicht wortwörtlich übernimmt. Bei Altenberg heißt es nämlich: „Nichts ist gekommen, nichts wird

erste Zeile vollkommene Zukunftslosigkeit. Die Negation freundlicher Naturbilder in den nächsten Zeilen drückt absolute Verzweiflung aus: „Frühling wird nicht mehr werden. / [...] / Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen / wie „sommerlich“ hat – / es wird nichts mehr kommen.“ Der Bezug auf den Einsatz optimistischer Naturbilder bei Altenberg,²⁷ deren Verkehrung ins Negative, zeigt eindeutig, dass Bachmann den Liedtext nicht einfach übernehmen will, vielmehr setzt sie sich damit konzeptionell auseinander. Sie konfrontiert sogar den thematischen Vers „Nichts mehr wird kommen“ mit dem Gustav Mahler-Zitat: „Du sollst ja nicht weinen. (sagt eine Musik)“, das eine Anspielung auf das Gedicht *Es sangen drei Engel* aus *Des Knaben Wunderhorn* ist.²⁸ Bachmann ruft damit die Trostfunktion der Musik auf, die wegen des Verstummens der menschlichen Stimme die letzte Ausdruckskraft bleibt. Die Aufspaltung des letzten Verses „Sonst / sagt / niemand / etwas.“ artikuliert mittels der Pausen „das Warten auf das rettende Wort.“²⁹ Dieses Warten ist die Hoffnung auf ein zukünftiges Zusammenfinden von Musik und Wort, das für Bachmann den Inbegriff einer utopischen Kommunikation darstellt.³⁰ Der Glaube an einen künftigen Dialog der Künste nimmt die Hoffnung auf reale zwischenmenschliche Kontakte vorweg. Die Widmung des Gedichts deutet indirekt auf die Realisierbarkeit von Bachmanns Vorstellungen hin. Die Datierung der Widmung „aus der Zeit der Ariosi“, d.h. aus der Entstehungszeit der Lieder im Jahr 1963, erinnert nämlich daran, dass Henze in jener schweren Zeit, nach der Trennung von Max Frisch, ihr beigegeben und in Italien Zuflucht gewährt hat.

Hans Werner Henze hat seiner Librettistin drei Vertonungen gewidmet: die *Nachtstücke und Arien*, an deren Aufführung 1957 auch Ingeborg Bachmann teilnahm, weiterhin Chorphantasien zu den *Liedern auf der Flucht* (1964) und schließlich eine Neuvertonung von Bachmanns lyrischem *Monolog des Fürsten Myschkin* (1990). Auch die Musik zu Bachmanns zweitem Hörspiel *Die Zikaden* (1955) hat Henze komponiert. Hier fungiert die Musik nicht als so genannte „Musikbrücke“ zwischen den Hörspiel-szenen, vielmehr bildet sie einen integralen Bestandteil der akustischen Sinnkonstitution, indem sie motivisch zwischen der sozialen Welt und den entmenslichten Stimmen der Zikaden vermittelt, die auf der Flucht in den Gesang ihre menschliche Ausdrucks-

kommen für meine Seele.“ In: Peter Altenberg: Texte auf Ansichtskarten, in: Neues Altes. Berlin 1911, S. 60ff.

27 Ebd., S. 60ff. „Hier löst sich mein unfäßbares, unermeßliches Leid, das mir die Seele verbrennt...“ [...] „Hier ist Friede! Hier tropft / Schnee leise in Wasserlachen...“

28 Behre, Maria: Ingeborg Bachmanns Gedicht „Enigma“ – letztes Gedicht als Neuanfang. In: „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...“ Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. von Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2000, S. 267f.

29 Siehe Höller 1998, S. 161.

30 Bachmanns Ansicht: die Worte gewinnen durch die Musik eine neue Überzeugungskraft. Bachmann 1978, Bd. 4., S. 60.

kraft verloren haben.³¹

Ingeborg Bachmanns Werk kann auch über die Libretti als Ausdruck einer musikalischen Poetik betrachtet werden. Sie umfasst vielfältige Zitate und Anspielungen aus der Welt der Musik, den Komplex der poetologischen Musikmotive um die traditionellen Topoi der Dichtung als Lied und des Dichters als Sängers, quasi-musikalische Kompositionsverfahren, seltener auch die Thematisierung von Musik und Musikleben oder Widmungsgedichte an befreundete Komponisten.³² Eine umfassende Untersuchung von Bachmanns musikalischer Poetik, die vor allem in der Lyrik und in dem Roman *Malina* von zentraler Bedeutung ist, wäre schon das Thema einer weiteren Studie.

31 Albrecht / Götsche 2002, S. 302.

32 Ebd., S. 297.